

deben tener por su nacimiento con nadie mejor los han de guardar que con quien les dio buen nacimiento. Recibieron de Dios más honra en su noble sangre; recibieron más hacienda en sus estados. Pero el mal es que muchos de ellos hacen con estos beneficios mayores injurias a su mayor bienhechor <sup>1464</sup>.

No resulta casual, por tanto, que los nobles piadosos citados por Nieremberg, tanto el duque de Gandía (de la familia de los Borja) como el conde de Villanueva (de los Valterra), pertenecieran a una nobleza que debía su origen a la corona de Aragón, mostrándose defensores de los intereses de las élites de los reinos periféricos. Pero además, dejaba claro que el origen de la nobleza estaba en Dios, de modo que conceptos como limpieza de sangre, cristiano viejo, o castellano puro, dejaban de tener sentido.

Existe una última cuestión importante que es preciso tener en cuenta, y es que estos tratados que se han analizado, ayudaron a enterrar la imagen exterior de la *Monarchia universalis* a la que todavía aspiraba Olivares, que terminaría del todo con las pérdidas territoriales que padeció la Monarquía en la década de 1640. Asimismo, la forma de gobernar llevada a cabo por el Conde Duque quedaba en entredicho, y las críticas al valido no cesaban de multiplicarse, por lo que fueron muchos los avisos que le llegaban a Felipe IV que exigían el exilio de Olivares de la corte madrileña. La Monarquía, estaba tomando un nuevo rumbo.

#### 4.4. TRANSFORMACIÓN DE LA MÚSICA DE LA CAPILLA REAL

José Martínez Millán,  
José Eloy Hortal Muñoz

El grupo más numeroso de servidores de la capilla real fueron los músicos y cantores, el cual absorbió más de la mitad del personal de dicho departamento, lo que indica la importancia de este campo. Así, podemos observar un par de ejemplos. En 1627, el capellán mayor escribía la siguiente certificación:

Nos, don Alonso Pérez de Guzmán, por la gracia de Dios y de la Santa Iglesia de Roma, arzobispo de Tiro, electo patriarca de las Indias, capellán y limosnero mayor del Rey, nuestro señor, del Consejo de su Majestad, juez ordinario eclesiástico de la real capilla, casa y corte, etc. Por la presente certificamos que los

<sup>1464</sup> *Epístola XXVIII* en P. J. E. NIEREMBERG: *Epistolario*, Madrid 1934, pp. 133-137.

capellanes y cantores de su Majestad, que tienen gajes por la casa de Castilla y han servido y sirven con puntualidad, sin haber hecho ausencia desde que tienen los dichos gajes, son los siguientes: Sebastián Martínez, don Francisco Clavijo, Diego Ponce, Juan Baptista de Medina, el maestro Juan Baptista Comes, Juan Méndez, Juan de Teça, Jerónimo Crespo, el licenciado Antonio de Aiala, Antonio Oquet, Antonio Sales, Miguel de Arizu, Miguel Calvo, Juan de Guerta, Melchior Camargo, Marcos García, Bartolomé Torralba, Francisco Bugido, Martín de Ruego, Pedro de Canencia, don Diego de Luna, Michael Fernández, Martín de Ocaña [...] En Madrid, a veinticinco de febrero de mil seiscientos e veintisiete años <sup>1465</sup>.

La nómina de los criados que servían en la capilla real en 1646, sumaba 107 servidores <sup>1466</sup>. Así, en 1651, el mismo limosnero y capellán mayor del rey, don Alonso Pérez de Guzmán, escribía:

Certificamos que los cantores y músicos de la real capilla que aquí nombramos acudieron a ella los dos años pasados de seiscientos y cuarenta y nueve y seiscientos cincuenta y lo que ha corrido de este de cincuenta y uno, [...], los cuales son: Sebastián Martínez Verdugo, Francisco Clavijo, maestro Carlos Patiño, Justo de la Zárraga, licenciado Bartolomé de Olalla, Pedro Cubero, Marcos García, Juan de Huerta Marcos (hasta 19 de marzo deste presente año, que murió Martín de Ruego), Miguel de Ibero, Francisco de Valdés, José de la Torre, Diego Núñez, Juan de la Peña, Francisco Zapata y Domingo de Herrera <sup>1467</sup>.

En el reinado de Felipe II quedó fijada la estructura de la música en la capilla, en particular, así como en la casa real, en general <sup>1468</sup>. De todos modos, tal y como sucediera en otros departamentos de la casa real y de la capilla, el área de la música también experimentó cambios sustanciales durante el reinado de

<sup>1465</sup> F. ASENJO BARBIERI: *Documentos sobre música española y epistolario*, ed. de E. Casares, Madrid 1986, vol. II, p. 83.

<sup>1466</sup> Sacada de “Nómina de los criados de la real capilla de S. M. y lo que a cada uno tocó de sus gajes y distribuciones en el primer tercio del año pasado de seiscientos y cuarenta y seis, pagados de mano de don Andrés de Ordaz y Torres, capellán de honor de S. M. y su receptor y tesorero, de la renta de las mesadas eclesiásticas, en la forma y manera siguiente” (en *Ibidem*, pp. 87-93).

<sup>1467</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>1468</sup> Véase un esquema muy clarificador en L. ROBLEDO ESTAIRE: “Estructura y función de la capilla musical en la corte de Felipe II”, en B. J. GARCÍA GARCÍA y J. J. CARRERAS ARES (eds.): *La Capilla Real de los Austrias...*, *op. cit.*, p. 197. Del mismo modo, el estudio que realiza el mismo autor en E. CASARES RODICIO: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid 1999, voz “Capilla real”.

Felipe IV. Desde el punto de vista de la administración, se comprueba que, a partir de 1637, se unificaron las nóminas de la capilla, algo debido, sin duda, a las reformas económicas que se produjeron en todos los ámbitos de la casa real en un afán de reducir gastos<sup>1469</sup>. Con todo, las transformaciones más relevantes se dieron como consecuencia de los cambios que experimentó la Monarquía y la propia casa real.

En primer lugar, la mencionada incorporación de la Eucaristía a la capilla real de manera permanente, produjo las “cuarenta horas” y con ello la necesidad de más música, con lo que el ceremonial fue creciendo<sup>1470</sup>.

En concreto, las “cuarenta horas” recordaban el tiempo que Cristo pasó muerto hasta que resucitó, lo que significaba un tiempo largo de abatimiento previo a una gracia especial, el final de una calamidad. Surgió cuando el pueblo milanés, consternado por el saco de Roma, quiso paliar el miedo a través de la continua plegaria y oración. Así, el predicador agustiniano Gian Antonio Bellotto fundó en Milán, en 1527, la sociedad de la *Eterna Sapienza* en la iglesia del Santo Sepulcro, de la que formaban parte las personas de alto rango de Milán<sup>1471</sup>. Belloto, movido por su espíritu de reforma y por el momento crítico que atravesaba la ciudad, inculcó a sus penitentes el ir alternándose en el rezo ante el Santísimo Sacramento durante la Semana Santa, durante un total de cuarenta horas sin interrupción. Un año más tarde, moría Belloto pero persistía su sociedad. No era extraño que, años más tarde, Carlos Borromeo, gran devoto de esta práctica, eligiese la iglesia del Santo Sepulcro donde tuvo su origen el rezo de las “cuarenta horas” para instituir la casa madre de la Congregación de los Oblates, fundada en Milán por él<sup>1472</sup>.

La práctica de las “cuarenta horas”, que había nacido del miedo a las tropas de Carlos V y en oposición a ellas, fue recogida por San Zaccaria, fundador de los barnabitas, desde que, en 1534, solicitó adorar y suplicar durante cuarenta horas seguidas ante el Santísimo Sacramento expuesto sobre un altar. Dicha decisión le llevó a ser considerado el fundador de esta práctica, reconociéndose a los barnabitas como los difusores por la Lombardía de las “cuarenta horas”, práctica devocional asumida con gran devoción por el pueblo. De modo que,

<sup>1469</sup> AGP, AG, leg. 1135, lib. 3. Ver la explicación en fuentes.

<sup>1470</sup> *Diario de las ceremonias de la capilla real formado por Diego de Guzmán, capellán y limosnero mayor del rey Felipe IV. 1624*, en RAH, 9/476, ff. 159r-175r.

<sup>1471</sup> A. DI SANTI: “L’orazione delle Quarant’ore e i tempi di calamità...”, *op. cit.*, pp. 476-478.

<sup>1472</sup> *Ibidem*, pp. 476-479.

posteriormente, todos los años se sacaba solemnemente el Santísimo con decoración de luces y flores, durante cuarenta horas seguidas.

En mayo de 1537 se establecía una novedad en Milán; esta consistía en una repetición del rezo de las “cuarenta horas” de manera continuada pasando de iglesia en iglesia, de modo que, acabada la oración en una iglesia, comenzaba en otra, continuando así sin interrupción. El vicario arzobispal determinaba el orden para celebrar los turnos de las iglesias, siendo la iglesia del Santo Sepulcro de Milán en la que se comenzaba el rezo. Esta devoción milanesa florecía de tal modo que el pontífice Paulo III aprobaba esta práctica en 1537, con un breve que sería confirmado posteriormente por otros pontífices.

La estancia de Borromeo en Roma, en 1575, con motivo del jubileo, sirvió para que el cardenal ambrosiano aprovechara para buscar lugar a los barnabitas, dejando encargado a monseñor Carniglia que señalase al Papa una serie de lugares indicados para ellos<sup>1473</sup>. Fue fundamental en dicho asentamiento la presencia del barnabita milanés Alessandro Sauli. Destacó como colaborador de la reforma en Milán, desde que fuera nombrado general de la Congregación barnabita en 1567, y luego pasó a ser obispo de Aleria por intercesión del cardenal. Del mismo modo, Sauli era confesor de Borromeo y de Niccolò Sfondrati, futuro Gregorio XIV, y frecuentaba en Roma el oratorio de Neri, tal y como nos muestra su misiva al general Omodei:

*Io vado spesso all’Oratorio del Padre Filippo, che è luogo di grandissima devozione, et non potrei dire alla Vostra Reverenda quanto si mostra affettionato alla Congregazione nostra*<sup>1474</sup>.

La amistad de Sauli y Neri hizo que la fama del barnabita en Roma se acrecentase, por lo que los barnabitas consiguieron asentarse en la iglesia de San Biagio dell’Anello, de cuyo acto de inauguración informaba el P. Alessi el 4 de febrero de 1576:

*Habiamo invitati altri che li Padri Gesuiti, cioè li lettori delli nostri gioveni: il padre Pais tutto nostro amorevolissimo è venuto con un compagno milanese, Mons. Speciani, Mons. Visconte, il prete Tarugo con quattro delli figlioli spirituali del Padre messer Filippo, et molti altri sacerdoti*<sup>1475</sup>.

<sup>1473</sup> A. DI SANTI: “L’orazione delle Quarant’ore e i tempi di calamità...”, *op. cit.*, p. 193.

<sup>1474</sup> D. FRIGERIO: *Alessandro Sauli, vescovo e santo di ieri e di oggi (1534-1592)*, Milán 1992, pp. 74-76; G. BOFFITO: “Alessandro Sauli, santo”, en *Dizionario Biografico Italiano*, Roma 1960, vol. II, pp. 234-236.

<sup>1475</sup> P. G. M. CAGNI: “San Filippo Neri e i barnabiti”, *Barnabiti Studi. Rivista di ricerche storiche dei Chierici Regolari di S. Paolo* 12 (1995), pp. 227-228.

En este tiempo, surgió la idea de unir el oratorio con los barnabitas, algo que se desprende de una carta del P. Alessi al General barnabita, fechada el 5 de marzo de 1575:

*Esso Padre et tutti quelli Reverendi ci usano tanta carità et mostrano tanta confidentia in noi, che tengono detto che vogliono siamo una stessa cosa. Et a ponto questa mattina uno delli primi, qual è Dottor et molto amorevole, salutandosi insieme toccò questa corda, dicendo: Forsi faremo union con voi [...] Noi li mostrassimo gratitudine et di farlo volentieri, perché parmi saria un poner l'occhio nel capo l'haver una docena de homeni della suficientia et bontà loro. Però di questo particolar se ne ha toccato più volte, et Mons. Speciani disse al Padre messer Filippo in mia presentia che se Sua Reverentia volea venir nella nostra Congregarione, che Sua Signoria volea venirli in compagnia. Et mi pareo dicesse da dovero. Esso Padre rispose che era cosa buona il far mutatione dalla mala alla buona vita, ma da il buono al miglior stato era cosa digna di considerarli prima. Et cossì si passò in altra sorte di ragionamenti. Ma comprendo però tanta conformità di animo et anco di proceder, tra questi Reverendi et noi, che mi par l'istesso stato nel qual era la Congregatione nanti si facesse la professione o per dir meglio le Constitutioni; et al mio giudicio, più presto di meglio*<sup>1476</sup>.

Un año más tarde, en febrero de 1576, informaba el P. Alessi de los trámites de Speciani y el oratoriano Visconte para tratar de unir ambas congregaciones:

*Mons. Speciani e Mons. Visconte furno da noi il giorno della Purification della Madonna; et tiratomi da canto in secreto, mi dissero che dovessi fare et far fare oratione per certo negotio de importanza, qual Sue Signorie trattano con il Padre messer Filippo et suoi figliuoli spirituali, qual è di unirli et incorporarli con noi; ma che tenéis la cosa secreta, perché non si sa quello habbia da reusire*<sup>1477</sup>.

Finalmente, no salió adelante el proyecto de unión, por el miedo que ambas congregaciones tenían de perder las peculiaridades que las caracterizaban. Ante las dificultades que se le presentaban a Borromeo para traerse el oratorio a Milán, y ante el fallido intento por unir a los barnabitas de Milán con los oratorianos de Roma, el cardenal optó por otro camino bien distinto: fundar él mismo, un año más tarde, en 1578, la Congregación de los Oblati, con similitudes al oratorio, pero que dependía directamente de él<sup>1478</sup>.

<sup>1476</sup> P. G. M. CAGNI: "San Filippo Neri e i barnabiti", *op. cit.*, p. 201. El énfasis es nuestro.

<sup>1477</sup> *Ibidem*, pp. 201-202.

<sup>1478</sup> Sobre la congregación de los Oblati, A. BERNAREGGI: "Il seminario e gli Oblati", *Humilitas-Miscellanea storica dei Seminari milanesi 1930-1931*, pp. 681-722 y 786-806; VV.AA.: *S. Carlo Borromeo. Statuti degli Oblati di S. Ambrosio*, Milán 1984.

Ya Borromeo había aprovechado el IV concilio provincial de Milán para publicar en 1577 la *Avvertenza per l'Oratio delle Quaranta Hore*, que era el primer documento en donde se mostraban instrucciones precisas para celebrar esta práctica. Tomando estas advertencias de Borromeo, el papa Clemente VIII emitiría años más tarde, en concreto en 1592, una instrucción para la oración continuada de las “cuarenta horas”, cuyas normas confirmaban las del cardenal ambrosiano y añadían otras. La intención del Papa era que se estableciera en Roma esta oración ante el Santísimo en todas las basílicas patriarcales y en las iglesias, de modo que, de día y de noche, en todos los lugares y a lo largo de todo el año se suplicase a Cristo sin interrupción porque, según Clemente VIII:

Es a todos manifiesto que es vana cualquier obra humana para superar males tan graves, y que son vanos los trabajos e impotentes las fuerzas, si no se ven ayudadas por el auxilio divino de la gracia celeste. Ahora bien, para conseguir esta gracia es imprescindible acudir a la oración.

Por la misma fecha, el pontífice añadía algunos temas por los que se debía orar y, entre muchas otras cosas, pedía lo siguiente:

Orad por la Santa Iglesia católica, para que disipados los errores, se propague en todo el mundo la verdad de la única fe. Orad por la paz y la unidad de los reyes y de los cristianos. Orad por el angustiado reino de Francia, para que Aquél que domina sobre todos los reinos y a cuya voluntad nada pudo resistirse, vuelva aquel reino cristianísimo y tan benemérito a la antigua piedad y a la perdida tranquilidad.

A los dos años, el Papa daba la absolución a Enrique IV volviendo al catolicismo. Por tanto, esta costumbre de la oración de las “cuarenta horas”, que se impuso en Milán y fue extendida por los barnabitas, se implantó en Roma por la acción del cardenal Borromeo y de Felipe Neri, debido a la estrecha relación que su comunidad de espirituales mantuvo con los barnabitas<sup>1479</sup>, contando con el apoyo de los pontífices<sup>1480</sup>.

No en vano, Clemente VIII, desde que tenía 30 años, era hijo de confesión de Neri, frecuentando la Vallicella donde se formalizó la Congregación del Oratorio y, una vez hecho pontífice, Neri continuó confesándolo a él y a sus nepotes. Fallecido Neri, Clemente VIII nunca se desvinculó de la congregación, pues

<sup>1479</sup> L. PONNELLE y L. BORDET: *Saint Philip Neri et la Société romaine...*, *op. cit.*, p. 248; P. G. M. CAGNI: “San Filippo Neri e i barnabiti”, *op. cit.*, p. 180.

<sup>1480</sup> *Ibidem*, pp. 515-516; A. CISTELLINI: *San Filippo Neri. L'oratorio e la congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Brescia 1989, vol. I, p. 113.

contaba a su lado con el cardenal Baronio, oratoriano y uno de los discípulos de Neri más destacados, al que quiso tener como director espiritual y consejero en su corte. Una de las actuaciones más importantes que permite vislumbrar la confianza de Clemente VIII en Neri fue cuando el reformador animó al pontífice, con gran ímpetu, para que absolviera a Enrique IV<sup>1481</sup>. Además, el siguiente Papa, León XI, cuando era cardenal también se confesaba con Felipe Neri<sup>1482</sup>, lo que reforzó su influencia.

La importancia que Neri dio a la confesión fue señalada por su discípulo y fiel continuador de su obra, el oratoriano Francesco Maria Tarugi, que así se lo indicaba al cardenal Carlos Borromeo para señalarle la finalidad del oratorio:

*Per maggior aiuto dell'anime... [conviene] non fermarsi nella semplice confessione, ma di initiare i confitenti e di provovergli continuamente al bene, tenendoli sempre in uffitio sotto la cura et disciplina de' confessori*<sup>1483</sup>.

Para continuar el gusto por las cosas espirituales era necesario, a juicio de los filipinos, el uso de la oración mental en varios momentos del día, como ejercicio privado para establecer el alma en Dios<sup>1484</sup>. Junto a la oración, la búsqueda de la perfección cristiana y el sentido de la vida espiritual, estaba la importancia de las celebraciones litúrgicas y el uso de los sacramentos como la propaganda de la comunión frecuente, la adoración de las “cuarenta horas” y su gran devoción por la Virgen<sup>1485</sup>. Los pontífices apoyaron el método pastoral de Neri, basado en la caridad, lo que permitía su cercanía al pueblo. Resulta sorprendente que una práctica religiosa que surgió a causa de la conmoción que produjeron los ejércitos hispanos en 1527 en el asalto a Roma y en la humillación del pontífice ante toda la Cristiandad, fuera asumida en tiempos de Felipe IV para ser practicada, nada menos que en la capilla real; es decir, del titular de la Monarquía que infringió tal ofensa a la Santa Sede.

<sup>1481</sup> M. T. FATTORI: *Clemente VIII e il Sacro Collegio, 1592-1605. Meccanismi istituzionali e accentramento di governo*, Stuttgart 2004, p. 42; J. I. TELLECHEA IDÍGORAS: “La absolución de herejía de Enrique IV de Francia por Clemente VIII: Un caso moral, canónico y político conflictivo”, *Revista española de derecho canónico* 58/150 (2001), pp. 51-93.

<sup>1482</sup> L. PONNELLE y L. BORDET: *Saint Philip Neri et la Société romaine...*, op. cit., p. 236.

<sup>1483</sup> Carta de F. M. Tarugi a C. Borromeo el 8 de octubre de 1579 en *Memorie Oratoriane*, n. s. III (1982), n. 9, pp. 13-16. Cfr. A. CISTELLINI: *San Filippo Neri...*, op. cit., vol. I, p. 48.

<sup>1484</sup> A. VENTUROLI: *Visita alle Sette Chiese. La liturgia di San Filippo Neri*, Roma 2006.

<sup>1485</sup> *Ibidem*, pp. 113-114.

Las denominadas “siestas” con el Santísimo expuesto eran propicias para la música. La celebración de las “cuarenta horas” en la capilla del Alcázar de Madrid (desde 1639) sirvió para que todos los jueves, viernes y sábados primeros de cada mes, se celebrasen oficios por la tarde, en presencia del Santísimo, cantando villancicos y “romanzas”, proporcionando gran actividad musical<sup>1486</sup>. Según el profesor Robledo, se conservan composiciones musicales de Juan Hidalgo, Antonio Armendáriz y Sebastián Durón creadas para esta práctica religiosa<sup>1487</sup>.

Pero, además, es preciso señalar la participación de músicos de la capilla en festejos palaciegos profanos como obras de teatro o veladas cortesanas<sup>1488</sup>.

El teatro de corte en Europa, tuvo su origen en la fiesta principesca renacentista de Italia. Con el paso del tiempo, a partir de los últimos años del XVI y primeros del XVII, entre los distintos componentes de la mencionada fiesta destacan espectáculos teatrales que cada vez más tendieron a la unión de tres elementos principales: la poesía, las artes plásticas y la música, llegando a ser el drama lírico italiano su máxima y perfecta expresión<sup>1489</sup>. En la Monarquía hispana, las representaciones teatrales en la corte de Carlos V y Felipe II<sup>1490</sup> fueron relativamente poco frecuentes por faltarle al teatro la afición, ya que la vida teatral palaciega se limitaba a representaciones para un restringido grupo cortesano. Abundan, en cambio, los espectáculos parateatrales: procesiones, desfiles, carros triunfales, torneos, bailes..., integrantes de la fiesta renacentista. Es solo a principios del XVII, época en la cual cristalizó la fórmula de la “comedia nueva”, cuando empezó a desarrollarse en la Monarquía el teatro de corte, concebido como un espectáculo con un gran

<sup>1486</sup> D. BECKER: *Las obras humanas de Carlos Patiño*, Cuenca 1987, pp. 75-77.

<sup>1487</sup> La tarde del sábado se dedicaba a la Inmaculada Concepción, L. RODRÍGUEZ PABLO: “Música, devoción y espacimiento...”, *op. cit.*, pp. 31-45; L. ROBLEDO ESTAIRE: *Tonos a lo divino y a lo humano...*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1488</sup> L. S. STEIN: “Los músicos de la capilla real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1640”, en B. J. GARCÍA GARCÍA y J. J. CARRERAS ARES (eds.): *La Capilla Real de los Austrias...*, *op. cit.*, pp. 251-273; M. OLARTE: “Difusión de la música barroca española a través de los maestros y músicos de los monasterios”, en *Monjes y monasterios españoles*, San Lorenzo de El Escorial 1995, vol. I, pp. 811-836; M. A. FLÓREZ ASENSIO: *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*, Universidad Complutense de Madrid 2004 (Tesis doctoral), pp. 205-310.

<sup>1489</sup> E. COTARELO Y MORI: *Orígenes y establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*, Madrid 1917; E. COTARELO Y MORI: *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a finales del siglo XIX*, Madrid 1934.

<sup>1490</sup> T. FERRER VALLS: *La práctica escénica cortesana de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres 1991.



despliegue de medios audiovisuales, arquitectura, artes plásticas, música, coreografía, vestuario... Este tipo de espectáculos se representaba en espacios cubiertos, salas de palacio o al aire libre, aprovechando decorados naturales <sup>1491</sup>.

Junto a la celebración de cumpleaños, onomásticas, nacimientos o casamientos de los miembros de la familia real, otro de los motivos para encargar una obra para la corte era la visita de monarcas o dignatarios extranjeros, como es el caso de la égloga breve de Lope, *Selva sin amor* (1629). Encargada por Felipe IV con motivo de la estancia en Madrid de la reina de Hungría y su esposo Fernando, en esta obra enteramente cantada la escenografía ocupó un lugar importante en la representación. Así, el escenógrafo tomó una gran relevancia y después de Fontana acudió a Madrid Cosme Lotti, venido de la corte de los Médicis, no solo para representar esta obra, sino para dar a conocer los últimos adelantos italianos en este tema <sup>1492</sup>.

Una de las fechas fijas de representaciones palaciegas, sobre todo durante el período del Conde Duque, fue la noche de San Juan y un buen ejemplo de esta fiesta es la de 1631 <sup>1493</sup>. Su parte teatral consistió en la representación de dos obras, ambas por encargo y de circunstancias, una de Quevedo y Hurtado de Mendoza (ambos fueron importantes figuras a favor del Conde Duque), titulada *Quien miente más, medra más*, y otra de Lope, *La noche de San Juan*.

Después de Lope, quien antes de morir escribe una comedia para la corte de carácter mitológico-pastoril, *El amor enamorado*, representada en julio de 1635, fue Calderón quien tomó el relevo como el principal proveedor del repertorio palaciego. Su primer ensayo fue el tercer acto de la comedia *Polifemo y Circe*, escrita en 1634 en colaboración con Mira de Amescua y Pérez Montalbán, que le sirvió de base para escribir la obra titulada *El mayor encanto, amor*, representada en julio 1635. Calderón, a diferencia de Lope, el conde de Villamediana y de Hurtado de Mendoza, volvió los ojos hacia la epopeya griega para escoger sus temas y personajes. Calderón introduce –al lado de problemas trascendentales– lo cómico,

<sup>1491</sup> Tal es el caso de la tragicomedia de Lope de Vega *El premio de la hermosura*, representada el 3 de noviembre de 1604 en Lerma. La obra fue escrita por encargo de la reina. Se representó en un teatro construido al aire libre, aprovechando –para fines escénicos– el río que lo atravesaba. En 1617, se representaba en el mismo sitio *El caballero del Sol*, obra de Luis Vélez de Guevara [J. M. DÍEZ BORQUE (ed.): *Espacios teatrales del barroco español*, Madrid 1989, p. 89. En cuanto al teatro palaciego, véase el CD-Rom *El palacio del Buen Retiro. La arquitectura y su época*, Madrid 2001, a cargo de Carmen Blasco].

<sup>1492</sup> A. EGIDO (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca 1989.

<sup>1493</sup> Se puede ver una relación anónima de este año en C. PELLICER: *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid 1804, pp. 167-190.

personajes que mueven a risa y motivos que pueden tener su fuente en el repertorio de la *comedia dell'arte*.

En el teatro se introdujo la música y en diversas piezas participaron músicos de la capilla. Aunque Calderón ya había metido música en sus obras teatrales<sup>1494</sup>, la publicación de las paces de España y Francia y los esponsales de María Teresa y Luis XIV fueron lo suficientemente importantes para que Calderón proyectase una nueva representación de la obra: toda cantada. *La púrpura de la rosa* significó la ruptura con los presupuestos que gobernaban, no solo, las viejas convenciones musicales de la Comedia Nueva, sino también las más recientes creadas por Calderón<sup>1495</sup>. Tras el ensayo de *La púrpura*, estrenada en enero 1660, Calderón encaró la composición de una ópera en toda regla, *Celos aun del aire matan*, “fiesta cantada” que se estrenó a finales del mismo año en el coliseo del Buen Retiro<sup>1496</sup>.

El segundo cambio experimentado en la música de la capilla real estuvo relacionado con los maestros de capilla, que fueron flamencos hasta la llegada del conquinense Patiño al frente de la misma, siendo desde dicho momento todos los ocupantes del oficio naturales de Castilla.

El primer maestro de Felipe IV, Mathieu Romarin (1575-1647), había nacido en Lieja<sup>1497</sup>. En 1585 fue contratado por Nicolás Houssart y Michel de Bocq, emisarios de Felipe II en los Países Bajos, para servir al rey como cantor en la capilla real. Después de recibir su formación musical, primero con Georges Hélye y después con Philippe Rogier, fue admitido como cantor del rey el 1 de enero de 1594. A partir de entonces, aparece como cantor de la capilla real con el nombre castellanizado de Mateo Romero. El 19 de octubre de 1598, Felipe III lo nombró maestro de su capilla y fue músico favorito de Felipe IV, que le mantuvo en el

<sup>1494</sup> E. RODRÍGUEZ CUADROS: “Calderón entre 1630 y 1640, todo intuición y todo instinto”, *Actas Almagro XIX* (1997), pp. 127-158.

<sup>1495</sup> C. CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE: “La música en el teatro clásico”, en J. HUERTA CALVO (ed.): *Historia del Teatro Español*, Madrid 2003, vol. I, pp. 700-701; M. A. FLÓREZ ASENSIO: *Teatro musical cortesano en Madrid...*, *op. cit.*

<sup>1496</sup> J. SAGE: “Calderón y la música teatral”, *Revue Hispanique* 58 (1956), pp. 275-300.

<sup>1497</sup> P. BECQUART: “Matheo Romero ou Matthieu Rosmarin (1575-1647), maître de chapelle et compositeur de Philippe III et Philippe IV, greffier de l'Ordre de la Toison d'or”, *Archives, Bibliothèques et Musées de Belgique* 34 (1963), pp. 11-47; P. BECQUART: *Musiciens néerlandais à la Cour de Madrid, Philippe Rogier et son école, 1560-1647*, Bruselas 1967; P. BECQUART: “Une introduction à la musique profane espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle: les chansons du compositeur liégeois Matheo Romero”, *Revue Belge de Musicologie* 47 (1997), pp. 91-103.

cargo cuando sucedió a su padre en el trono. También le estimaba por su música el rey Juan IV de Portugal, quien llegó a nombrarle –en 1644– capellán de la corona de Portugal<sup>1498</sup>. De gran relevancia en sus actuaciones musicales durante su etapa al frente de las ceremonias de la capilla, fue el teniente de la misma, el músico Juan Bautista Comes, quien de maestro de capilla de la catedral de Valencia pasó a la capilla real el 26 de enero de 1619. En 1627 parece que regresó a Valencia, donde murió el 5 de enero de 1643<sup>1499</sup>.

El hecho de que los conventos de las Descalzas Reales y de la Encarnación fueran fundaciones reales y que gozasen del favor de la familia real, motivó que, durante los siglos XVI y XVII, la música litúrgica y los organistas ejercieran también sus funciones en la capilla real<sup>1500</sup> y, por tanto, no es de extrañar que sus maestros de capilla pasaran a ejercer el mismo cargo en la casa real.

El primer caso sería el del señalado conquense Carlos Patiño (1600-1675), el cual aprendió su arte de compositor con el maestro Alonso Lobo, discípulo de Francisco Guerrero, con lo que Patiño se acabaría convirtiendo en depositario de la más clásica tradición polifónica española<sup>1501</sup>. Tras el fallecimiento de Lobo, conoció en Sevilla al maestro fray Francisco de Santiago, carmelita portugués, a través del cual el duque de Braganza, futuro Juan IV de Portugal, tuvo noticias de la música de Patiño<sup>1502</sup>. El monarca músico portugués también conoció de las excelencias de Patiño a través del agente que tenía en Madrid, Juan Carrillo, el cual le enviaba las obras musicales de la corte hispana para darle brillo a su capilla de Villaviciosa. Así, a principios de 1632, Carrillo le enviaba una lista sobre músicos castellanos a los que premiar, en la cual se leía lo siguiente:

<sup>1498</sup> L. FREITAS BRANCO: *D. Joao IV, músico*, Lisboa 1956, pp. 3-40; 5 de enero de 1638: “A Mateo Romero, llamado vulgarmente el maestro capitán, capellán de Su Majestad, han enviado al duque de Berganza, aunque iba contra su voluntad” en P. DE GAYANGOS Y ARCE (ed.): “*Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús...*”, *op. cit.*, vol. XIV (II) (1862), pp. 243-245.

<sup>1499</sup> F. ASENJO BARBIERI: *Documentos sobre música española...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 148-149.

<sup>1500</sup> Al respecto, N. ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES: “Panorama musical desde Felipe III a Carlos II”, *Anuario musical* 12 (1957), pp. 169-170; J. SUBIRÁ: “La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de niños cantoritos”, *Anuario musical* 14 (1959), pp. 209-213.

<sup>1501</sup> L. SIEMENS HERNÁNDEZ: *Carlos Patiño. Obras musicales recopiladas*, Cuenca 1986.

<sup>1502</sup> G. SÁNCHEZ SÁNCHEZ: “La Real Capilla durante el magisterio de Carlos Patiño (1634-1675): esplendor de la música religiosa en España”, en A. GAMBRA GUTIÉRREZ y F. LABRADOR ARROYO (coords.): *Evolución y estructura de la casa real de Castilla*, *op. cit.*, vol. II, pp. 901-937.

*A Carlos Patiño, vinte mil reis. A Estefano Limido, doze mil reis. A Frei Diogo, frade do Carmo, oito mil reis. Para pagar uns Vilancicos que levou um músico de S. Ex<sup>a</sup> [duque de Braganza], tres mil reis. Ao mestre Capitao, ostenta mil reis*<sup>1503</sup>.

Gracias a las poderosas redes que fue formando, Patiño ingresó en la capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla como maestro de canto de órgano a principios de 1623. En 1628 fue nombrado maestro de capilla del real convento de la Encarnación de Madrid, donde ejerció su magisterio hasta 1634; en dicho año, se jubiló Mateo Romero como maestro de la real capilla y Patiño ocupó su puesto, en el cual ejercería hasta, incluso, después de la muerte de Felipe IV.

Durante el periodo que ejerció al frente de la capilla, Patiño no solo escribió música religiosa polifónica, sino también obras musicales dramáticas y madrigales profanos, de piezas llamadas “cuatro de empezar”<sup>1504</sup>. Para poder poner en práctica sus planes de reforma de la música que se escuchaba en la capilla real, Patiño tuvo como teniente de la misma al músico Diego de Pontac (1602-1654), natural de Huesca, el cual se educó con el maestro Capitán. En 1627 consiguió la plaza de maestro de la catedral de Granada, siendo probablemente el examinador Carlos Patiño. A partir de 1644 anduvo ejerciendo por diversas catedrales (Santiago, Valencia) hasta que en 1653 pasó a la capilla real como teniente del maestro<sup>1505</sup>. Le sucedió en el mismo cargo el licenciado Francisco de Escalada, nombrado el 21 de julio de 1661<sup>1506</sup>.

Por su parte, los músicos, cantores y ministriles de la real capilla experimentarían cambios por sus orígenes y preparación, en función de los nuevos gustos

<sup>1503</sup> Citado por L. FREITAS BRANCO: *D. João IV, músico, op. cit.*, p. 38; L. FREITAS BRANCO: “Dos cartas del maestro Carlos Patiño al duque de Braganza (1634 y 1638)”, *Revista de Musicología* 9 (1986), pp. 253-260.

<sup>1504</sup> Los “cuatro de empezar” eran madrigales a cuatro voces, que se cantaban a manera de abertura antes de las representaciones teatrales.

<sup>1505</sup> Sobre este personaje, J. LÓPEZ-CALO: “Músicos españoles del pasado. Escuela Granadina. Diego Pontac”, *Tesoro Sacro Musical* 45 (1961) y 46 (1962); J. JAMBOU: “Documentos relativos a los músicos españoles de la segunda mitad del siglo XVII de las capillas reales y villa y corte de Madrid, sacados de su Archivo de Protocolos”, *Revista de Musicología* 12/2 (1989), pp. 469 y anteriores; A. EZQUERRO ESTEBAN: *El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654), maestro de capilla de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza 1991, y P. RAMOS LÓPEZ: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII. Diego de Pontac*, Granada 1994.

<sup>1506</sup> J. JAMBOU: “Documentos relativos a los músicos españoles de la segunda mitad del siglo XVII...”, *op. cit.*, pp. 469-514; J. SUBIRÁ: “Necrologías musicales madrileñas, años 1610-1808”, *Anuario Musical* 13 (1958), pp. 208-223.

que se fueron implantando en la capilla real <sup>1507</sup>. Todos ellos fueron personajes de reconocido prestigio que hubieran desarrollado su carrera tanto dentro como fuera de la casa real, como podemos ver en detalle con cada oficio de la capilla musical.

El más numeroso de los mismos fue el de cantor —que podían ser contrabajos, contraltos, tenores y típles—, pues conocemos a 126 ocupantes del puesto. La principal vía de acceso al oficio era que se les llamara a la capilla real tras conocerse su excelencia musical como cantores en las diversas catedrales de la Monarquía, tal y como sucedió con Lázaro de Soto o Francisco Fernández de Castro —procedentes de Santiago de Compostela—, o con Pedro de Aragón —Valladolid—, en monasterios reales, caso de Gaspar de Segovia en el de la Encarnación, o en otras casas reales, como sucedió con Juan de Larragán o Antonio de Avilés, que sirvieron al príncipe Filiberto de Saboya como cantores, pasando después de la muerte de su patrón a la casa del rey. El maestro de capilla solía ser el que seleccionaba a los nuevos cantores tras oírles demostrar sus capacidades, tal y como sucedió con Diego Núñez o con Juan González de la Parra <sup>1508</sup>. En un segundo plano, muchos de los ocupantes del oficio de cantor fueron personajes que ingresaron en el puesto después de aprenderlo como cantorcicos, que fueron un total de 20 durante el reinado de Felipe IV, como veremos posteriormente, a los que habría que unir los cantores que fueron cantorcicos durante el reinado de Felipe III como Antonio de Jales o Gaspar Díaz. Un caso excepcional lo constituiría Bartolomé de Torralba, que obtuvo el oficio de cantor tras figurar como criado real.

Lógicamente, estos cantores provenían de todas partes de la Monarquía, encontrándonos navarros como Juan de Larragán, aunque eran esencialmente castellanos. Aquí conviene resaltar el caso de los portugueses, que ejercieron en gran número y que ingresaron en el oficio por dos vías, sus conocimientos musicales —como fue el caso de Joao Méndez Monteiro, Gaspar Basconcelos de Silva y Juan Suárez Brandón, personajes estos dos últimos que fueron a Madrid desde Lisboa por orden del duque de Villahermosa, ya que hacían falta voces de tenor y

<sup>1507</sup> Acerca del influjo extranjero y el carácter “español” de la música religiosa, E. ROS-FÁBREGAS: “Música y músicos ‘extranjeros’ en la España del siglo XVI”, en B. J. GARCÍA GARCÍA y J. J. CARRERAS ÁRES (eds.): *La Capilla Real de los Austrias...*, *op. cit.*, pp. 102-120 y M. MARTÍN MORENO: *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid 1985, pp. 37 y ss.

<sup>1508</sup> Racionero de la Catedral de Salamanca, fue llamado a Madrid por el capellán mayor en 1637 y “habiendo sido oydo ha parecido mui buena voz y mui a proposito para el altar y por serlo tanto y haver tanta falta de contravaxos y en la capilla de capellanes de altar, ha parecido conveniente hacer asiento con él”.

contralto en la capilla real—, o por acogerles en Madrid tras ser desplazados después del inicio de la revuelta contra Felipe IV en aquel reino, como sucedió con el licenciado don Salvador Rodríguez de Chaves y Espinosa. Del mismo modo, nos encontramos al siciliano don Joseph Melón, otro italiano como don Francisco Antonio Boneli y, por supuesto, algunos flamencos cuyo servicio se prolongaba desde reinados anteriores, como fue el caso de Juan de Namur, cantor desde 1593, o de Juan Domine, desde 1598, o nombrados en el mismo, como el licenciado Antonio Pierre, aunque, en general, en número exiguo.

En ocasiones, la plaza de cantor servía para premiar a personajes que hubieran adquirido otro oficio en la capilla, pero que no necesariamente debían cantar y solo la obtenían para tener un sueldo adicional que, en ocasiones, era doble por vía de aumento al tener plaza en la casa de Castilla y en la de Borgoña. La concesión de la plaza de cantor podía otorgarse al tiempo que el prebendado recibía su otro oficio o, en ocasiones, la concesión podía ser posterior. La mayoría de los que utilizaron la fórmula fueron los capellanes de altar, un total de 58, y debemos unir a ellos casos aislados como el licenciado Diego Pontac, teniente de maestro de capilla, Manuel Machado <sup>1509</sup>, Onofre de Guerra y Nicolás de Doizi, que fueron músicos de cámara por Portugal, Martín de Riego, músico del bajón, Guillermo Verons, músico de vihuela que tuvo plaza doble de cantor, el licenciado Sebastián de Morales, ayuda de oratorio, don Diego de la Peña Hermosilla, confesor de la capilla, Joan de San Martín, músico del arpa y del bajón, Antonio Martínez y Francisco Hidalgo, músicos del arpa, Andrés de Cortinas Martínez, músico de vihuela y vihuelín, Francisco de Bujedo, músico de vihuelas de arco, Lucas de Gabrieli, músico del violón <sup>1510</sup>, y los maestros de capilla Mathieu Romarin y Carlos Patiño, que aglutinaron otros oficios diversos. En un menor número, nos encontramos a personajes que primero sirvieron como cantores y luego promocionaron a otros oficios, como fue el caso de Florián Rey, cantor por la capilla flamenca desde 1607 y músico de cámara por la corona de Portugal desde 1618 <sup>1511</sup>.

Los gajes solían ser de 200 ducados anuales por la casa de Castilla que, en muchas ocasiones, venían acompañados de otras cuantías diferentes, procedentes de diversos orígenes. Así, podían provenir de su servicio en otros oficios, como fue el caso de Juan de Salas, ujier de vianda y de saleta de don Juan José de Austria,

<sup>1509</sup> A este personaje se le concedió de forma excepcional un tercer oficio, como fue el de portero de saleta, que evidentemente no sirvió.

<sup>1510</sup> También fue portero de saleta sin servir, al igual que en la nota anterior.

<sup>1511</sup> Lógicamente, tratamos la información sobre todos los personajes reseñados en el apartado correspondiente a sus otros oficios, musicales o no, en la capilla.

o Juan Suárez Brandón, que recibió una escribanía de la India y Mina en Lisboa, con la opción de mandar un sustituto al mismo “en virtud de ser de provecho su voz y destreza”, gracias a la dote de su mujer, doña Sebastiana Delgado, la cual había sido criada de doña Juana de Aragón, dama de la reina de Hungría; por otro lado, había pensiones eclesiásticas, como fue el caso de Francisco Fernández de Castro que recibió una de 150 ducados, la vía de aumento, como sucedió con Diego Núñez, a quien en 1664 se le dieron 200 ducados, dinero en las mesadas eclesiásticas, como Juan Gómez Navas que tuvo 200 ducados, u otras mercedes<sup>1512</sup>, pudiendo trocarse durante la estancia en la capilla de los cantores<sup>1513</sup>. Atención especial tuvieron los portugueses, que recibieron mayores cuantías al tener que trasladarse de reino, como fue el caso de Joao Méndez Monteiro, con 100 cruzados de pensión en Portugal y otras numerosas prebendas, Gaspar de Basconcelos de Silva, que percibió 100 ducados en el obispado de Coimbra y 300 por la casa real portuguesa, o Juan Suárez Brandón, que tuvo plaza ordinaria y 300 ducados por la casa de Portugal. Por supuesto, el siciliano Joseph Melon tuvo la misma consideración, percibiendo plaza doble más 300 ducados anuales para asentarse en Madrid.

Del mismo modo, podían percibir mercedes para sus familiares (incluidos hijos, pues hay que recordar que los que no eran capellanes de altar eran seglares), como fue el caso de Juan Gómez de Navas, al que se le concedió el 7 de julio de 1691:

en atención a sus servicios de la plaza de gentilhombre de la casa, en la forma que la tiene don Manuel de Soba, violón de mi real capilla, para la persona que casare con doña Theresa Gómez de Nauas, su hija,

o de Roque Ferrer, cantor con plaza doble desde el 1 de diciembre de 1648 hasta su muerte el 30 de julio de 1672, aunque en esa fecha gozaba sólo de su plaza en Borgoña desde el 1 de enero de 1669, ya que la de Castilla la había pasado a Agustín Ferrer, su hijo, para recibirle por cantor de la real capilla.

Habitualmente, su servicio solía finalizar o con la muerte o con la reserva, sobre la cual trataremos a continuación, y solo en casos aislados se producía una

<sup>1512</sup> Éste fue el caso de Bartolomé de Llamazares, que gozó, además de su plaza ordinaria, de 300 ducados que tenía en las mestas y de otras mercedes como 400 ducados anuales desde el 1 de enero de 1671 o 200 ducados más de renta el 16 de mayo de 1674.

<sup>1513</sup> Así sucedería, por ejemplo, con Lázaro de Soto, que gozó de dos plazas (Castilla y Borgoña) desde el 11 de febrero de 1640, más 100 ducados por vía de aumento desde 1649, que conmutó por pensión en 1653. El 27 de agosto de 1664 volvió a recibir un aumento, que se plasmó en 200 ducados.

salida diferente. Así sucedería con Francisco Fernández de Castro, que dejó el oficio para convertirse en religioso de la Orden de la Santísima Trinidad, o con Joseph Melon, que retornó a su Sicilia natal gozando de la mitad de sus gajes y distribuciones junto con la mitad del aumento, en el ínterin en que se le situaba una pensión en Italia, lo cual sucedería el 5 de diciembre de 1678 cuando la secretaría de Sicilia certificó que se le situaron 300 ducados de pensión en dicha isla desde el 1 de enero del año siguiente.

Durante el reinado de Felipe IV, nos encontramos un total de 32 cantores reservados. Aunque 4 de ellos provenían del reinado anterior, Henri Bibau, Adrien Capi, Pierre Cornet y Francisco de Somovilla, fue durante los años de Felipe IV cuando el número de los mismos se vio incrementado notablemente, al igual que en otros oficios y secciones de la casa real. Por otro lado, conviene señalar que la condición de su reserva se vio modificada, pues si en el reinado de Felipe III se les solía conceder un sueldo a flamencos para que pudieran retornar a sus tierras<sup>1514</sup>, con su hijo se generaron variantes, que iban desde la reserva sin gajes, caso de Joao Méndez Monteiro, hasta conservar los mismos, que era lo habitual, como sucedió con Francisco Fermín, Antonio Martínez Chirino, Francisco Ponce de León, Pedro de Aragón o Agustín Martínez. Por supuesto, durante los primeros años del reinado se utilizó aún la condición de reservado para que el cantor regresara a su tierra natal de una manera más cómoda, tal y como sucedió con los flamencos Juan de Namur o Geri de Gersem, también antiguo maestro de capilla.

Tras los cantores, el oficio con un número más elevado de ocupantes fue el de los cantorcicos. En dicha ocupación, cuyo salario era de tres reales diarios, la presencia de flamencos que había sido multitudinaria durante el siglo XVI, continuó su descenso al albur de las nuevas funciones que cumplía la casa real y al cambio en el gusto musical. Así, estos provendrían de los diversos reinos hispanos, en especial de Castilla, como Domingo Suárez, que era cantor en la catedral de Santiago, encontrándonos también con navarros como Francisco de Agorreta o Sebastián de Ocariz Olleta o mallorquines como Jerónimo Alonso Martínez.

La gran mayoría de ellos consiguieron, tras completar su formación, su acceso al oficio de cantor<sup>1515</sup>, en lo que era su promoción natural. De 39 cantorcicos que tenemos localizados para el reinado, 20 obtuvieron el puesto de cantor. A raíz de

<sup>1514</sup> En concreto, se concedieron 5 reales y medio a Bibau y Cornet y 7 y un cuartillo a Adrien Capi por su condición de teniente del maestro de capilla. El caso de Somovilla era diferente, pues era preponderante su condición de capellán de altar.

<sup>1515</sup> Sobre los cantorcicos, J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. A. VISCEGLIA (dirs): *La Monarquía de Felipe III*, op. cit., vol. I, pp. 422-434.



un memorial que uno de ellos, Sebastián de Ocáriz Olleta, envió al Bureo en 1657 porque consideraba que tanto él como Francisco de Agorreta debían ascender a cantores y en qué condiciones debían hacerlo, petición que fue atendida, la junta palatina exponía que:

Se hallan ya haviles en la musica para poder cantar, cada uno su parte, y con obligaciones de padres pobres y aunque para socorrerlos, hallaran partidos ventajosos en las iglesias de España, por el amor que tienen a V. Majestad desean quedar y perseverar toda su vida en su Real Servicio y para ello suplican a V. Majestad les haga merced de plazas de cantores, como lo acostumbra hazer V. Majestad a los que se crían en el dicho colegio quando llegan a tener la edad y suficiencia competente y ducientos ducados de pensión eclesiástica a cada uno, en esta vacante de Pamplona que por ser naturales de aquel obispado, donde residen sus padres, será esta merced más considerable para ellos y propia de la grandeça de V. Majestad <sup>1516</sup>.

En efecto, habitualmente, al ser nombrados cantores solían percibir pensión eclesiástica en los reinos de donde fueran naturales <sup>1517</sup>, así como plaza en la casa de Borgoña —y en ocasiones al mismo tiempo también en la de Castilla— y distribución por vía de aumento y, a veces, casa de aposento. Del mismo modo, una vez como cantores, cuando celebraban la primera misa delante del rey recibían 100 ducados <sup>1518</sup>. Conviene reseñar que no siempre que obtenían la plaza de cantor perdían la de cantorrico, pues pudieron ejercer ambos oficios a la vez durante varios años, aunque perdiendo los gajes de cantorrico, como fue el caso de Benito Rubio Morán o Diego de Oviedo, entre muchos otros. Del mismo modo, una vez como cantores, se les podía conceder también que sus 70.604 maravedís de gajes por la casa de Borgoña se les perpetuasen para poder ordenarse de orden sacra, tal y como sucedió con los licenciados Alonso Martínez o Juan de Sarmiento en 1656, entre otros.

Con menor frecuencia, algunos cantorricos obtuvieron otros oficios en la capilla diferentes al de cantor, en especial el de sacristán, que tuvieron Pedro del Rincón o Antonio Caveró. Más extraño fue el ascenso a capellán, que únicamente

<sup>1516</sup> AGP, Personal, caja 750/24.

<sup>1517</sup> La cuantía variaba y así, el licenciado Bartolomé Olalla percibió 150 ducados, al igual que Domingo Suárez.

<sup>1518</sup> Así sucedió con el licenciado Bartolomé Olalla el 6 de junio de 1637, con el licenciado Francisco Alonso Basurto, Juan de la Braza y Diego de Oviedo el 15 de octubre de 1638 o con el licenciado Alonso Lozano de Ulibarri el 17 de junio de 1643, que dieron misa delante del monarca “por la salud y vida de V. Majestad y sucesos de estos reinos”.

obtuvo el licenciado Alonso Lozano de Ulibarri, que lo fue de altar. Finalmente, el que más alto llegaría fue don Diego Verdugo, que alcanzaría el puesto de maestro de capilla a finales del reinado de Carlos II.

Por lo que respecta a los oficios que ayudaban a formar a los dichos cantor-cicos en el colegio o casa que tenían, nos encontramos con el rector del mismo, cargo ocupado por Juan de Huerta desde, al menos, 1612 hasta que fue reservado en 1622, el licenciado don Pedro Arlegui, de 1622 a 1628, el citado Carlos Patiño de 1634 a 1647 y en 1653, don Gregorio González de Tapia en 1653 y don Joseph Carpanzano de 1653 a 1674. Este último fue reservado en dicha fecha y ocupó su lugar Diego de Baños, produciéndose una importante modificación en el puesto, pues era capellán del monarca, algo que no había sucedido con anterioridad. Sus gajes solían ser:

una de las ordinarias de la casa de Borgoña, una distribución y una ración de tres reales cada día, pagados por los gastos del mencionado colegio de cantor-cicos.

En lo referente al maestro de gramática (latín), el puesto fue ocupado por Diego de Torres Pitarque de 1618 a 1655 y por don Jorge Pardo Montesinos de la última fecha a 1670. No conocemos más datos sobre ambos personajes, por lo que podemos colegir que no tuvieron excesiva relevancia social. Finalmente, de 1605 a 1628 fue maestro de los cantor-cicos Juan Bautista de Medina Maymón, relevante músico sobre el cual hablaremos posteriormente.

A continuación nos encontramos con los ministriles<sup>1519</sup>, oficio que pertenecía exclusivamente a la casa de Castilla y en el que hay que distinguir entre los que servían en la capilla y en la caballeriza<sup>1520</sup>. Por lo que respecta a los primeros —que podían ser sacabuches, tiple de chirimía y corneta, tenor de chirimía y corneta o tenor de chirimía y bajón—, nos encontramos con un total de 21 componentes, siendo su principal característica la relevancia de las relaciones familiares para obtener el puesto. Así, entre numerosos casos, nos encontramos a personajes como José Romero, que obtuvo el mismo por casarse con una hija del ministril Francisco de Torres, el cual ya había pasado en 1614 su puesto a su hijo Antonio de Torres, o con José Ruiz, que obtuvo el cargo tras casarse con la hija de Francisco de Sagala. En algún caso, nos encontramos también a algún portugués, caso de Juan de la Vega Vargas, que pasó a servir en la capilla de Madrid tras conocer Felipe III su buena labor durante la jornada de 1619 a Lisboa.

<sup>1519</sup> Sobre este oficio, S. ASTRUULLS MORENO: “Los ministriles altos en la corte de los Austrias Mayores”, *Brocar* 29 (2005), pp. 27-52.

<sup>1520</sup> Se trata sobre estos personajes en el capítulo de Alejandro López Álvarez referente a la caballeriza.

Del mismo modo, también resulta importante el número de músicos que ejercieron como ministriles de forma coyuntural, pues era más relevante su labor en otros oficios musicales de la capilla, de la caballeriza e incluso de la guarda, como fue el caso de Francisco Marcos Castellanos<sup>1521</sup>, el maestro de los ministriles Francisco de Valdés, Martín Gómez, Andrés Pérez, José Ruiz, Leonardo Castellanos, Bernabé del Vado o Francisco Martínez. Debemos considerar en estos casos, que la plaza de ministril se les concedía para completar gajes o, en el caso de los supernumerarios como Leonardo Castellanos, para tenerlos cuando falleciera algún ministril titular. Finalmente, un caso excepcional lo constituirían Pedro de Porras, Martín Montero y Jusepe Martínez, que fueron nombrados ministriles de la capilla en 1652, tras ejercer en el mismo oficio en los monasterios de la Encarnación (los dos primeros) y de las Descalzas respectivamente.

Sus gajes eran de 100 ducados anuales, pero podían recibir alguna merced como pasar la plaza en sus hijos, que era la más habitual, otras plazas musicales en capilla, caballeriza, cámara o guardas, alguna ayuda de costa<sup>1522</sup>, ventaja<sup>1523</sup> o la reserva. Esta última merced era algo excepcional, pues únicamente nos encontramos a tres ministriles de la capilla reservados en el oficio durante el reinado de Felipe IV, que fueron Francisco de Torres, proveniente del reinado anterior, Juan de la Vega Vargas y Baltasar de Contreras. Conviene reseñar que todos ellos iniciaron su servicio durante el reinado de Felipe II.

En cuanto a los oficios que dirigían a los citados ministriles, nos encontramos en primer lugar con el maestro de los mismos, el cual, como resulta lógico, era un reputado músico implicado en las tendencias musicales que se querían implantar desde la capilla real. Así, el cargo estuvo ejercido en primer lugar por Juan Bautista de Medina Maymón, que lo era desde el 9 de abril de 1588, y que fue también cantor alto de corneta de la capilla flamenca desde la misma fecha hasta que el 12 de enero de 1605 pasó a ser maestro de los cantorcicos para darles lecciones en las vihuelas de arco y otros instrumentos. Su estado de salud se fue deteriorando y en 1625 se informó sobre él que:

está viejo y impedido para exercer los instrumentos de corneta y chirimía pero muy capaz de gobernar los ministriles que es para lo que fue recibido, con que Vuestra Excelencia podrá mandar que se busque persona que supla por él en quanto al tañer.

<sup>1521</sup> Sobre todos estos personajes, ver tomo II (CD Rom).

<sup>1522</sup> Aunque fue algo excepcional, pues solo tenemos constancia de que la recibió Alonso Hernández Granados, que percibía 61.200 maravedís anuales, con ayuda de costa de 13.800.

<sup>1523</sup> Se conoce el caso de Pedro de Porres Morales, que tenía otros 100 ducados de ventaja.

Finalmente, se le jubiló de sus oficios en 1628 y fallecería a finales de agosto de 1632, periodo durante el cual siguió ejerciendo como maestro de forma efectiva. A su muerte, el oficio estuvo vaco hasta que en 1636 se decidió que el conque Carlos Patiño fuera nombrado examinador de los ministriles, alcanzando el puesto de maestro de los mismos en 1640 y ocupándolo hasta 1652. La acumulación de cargos del maestro de capilla le obligó a ceder el puesto a otro gran músico como fue Francisco de Valdés, que había sido músico de bajoncillo y de corneta de la capilla española desde el 1 de enero de 1607, así como ministril tiple de chirimía y corneta de la casa de Castilla desde el 23 de marzo del mismo año; ejerció en los dos primeros oficios hasta su muerte el 24 de marzo de 1677. En el tercero, sin embargo, serviría hasta que el 7 de agosto de 1652 fue promovido a maestro de los ministriles. En su nombramiento, podemos ver las condiciones en que debía servir, pues se indicaba que tenía la obligación de tener escuela pública donde fueran a ejercitarse los ministriles y enseñar nuevos discípulos. Del mismo modo, se le concedía la merced de poder multar y castigar a los que hicieren falta al servicio de la capilla y demás funciones de su oficio, pudiendo repartir las multas entre los que sirvieren con puntualidad. Todo ello, con 400 ducados de salario, y ocupando el cargo hasta su muerte en 1677.

En lo referente a los componentes del resto de oficios musicales de la capilla, debemos dividirlos en función de lo requerido para el ingreso en el mismo, la filiación familiar o los referidos cambios en el gusto. Por lo que respecta a la primera cuestión, únicamente nos encontramos a los afinadores de órganos, ya que Diego Quijano, que ocupó el oficio de 1610 a 1631, era hijo del famoso organista Jan Brevost, mientras que Mateo de Ávila, que ejerció tras él desde 1631 a 1667, uniendo a dicho oficio en 1638 el de afinador de clavicordio, pasó ambos a su hijo Gabriel de Ávila, que ya había servido durante las enfermedades y ausencias de su padre.

Por lo que respecta a los vinculados con los cambios en el gusto musical, nos encontramos a los músicos de vihuela<sup>1524</sup>, violón, corneta, turba<sup>1525</sup>, arpa y bajón, oficio íntimamente ligado este último a los ministriles, pues 6 personajes sirvieron en ambos puestos durante el reinado de Felipe IV. Muchos de ellos, además, sirvieron como músicos de cámara o con oficios en la caballeriza y guarda, por lo que debemos considerar que las cuestiones musicales de la casa del rey eran transversales e incluían todas las secciones del servicio real, estando vinculadas íntimamente también a la casa de la reina, pues muchos tuvieron oficios en ambas, caso de

<sup>1524</sup> También denominados maestros de vihuelas o músicos de vihuelas de arco.

<sup>1525</sup> También conocida como tiorba o instrumentos.

don Juan y Bernabé del Vado, Guillermo Verons, Nicolás Panela... Del mismo modo, dicho servicio podía ampliarse a otras casas reales, tanto antes de ingresar en la capilla real, caso de Francisco Clavijo del Castillo, Manuel Machado o Eugenio de Heredia, que sirvieron al Cardenal Infante, o después del mismo, como Ignacio Zerf, que sirvió a don Juan de Austria en Flandes.

Al igual que en el caso de los músicos portugueses sobre el que ya hemos tratado, se produjo un aumento de los italianos en Madrid, cuya influencia estuvo apadrinada por los nuncios pontificios en muchos casos; así, el ex nuncio Fachinetti, ya creado cardenal y residente en Roma, declaró a favor, en julio 1644, de la condición del músico Bartolomé Giovenardi, arpista al servicio de Felipe IV. Este personaje fue músico de la capilla real desde enero 1633, lo que hace suponer que tuvo relaciones con Fachinetti durante su etapa de nuncio en Madrid <sup>1526</sup>. Por su parte, el músico bolonés Filippo Piccinini (1575-1648), intérprete de laúd y compositor, estuvo en Madrid al servicio de Felipe III y Felipe IV y compuso la música de la que se considera la primera ópera española, *La selva sin amor*, estrenada en 1627 con libreto de Lope de Vega <sup>1527</sup>. La misma procedencia tendrían el maestro Estéfano Limedo, Gabriel Gabrieli o el genovés don Tomás Gallo. Del mismo modo, nos encontramos algún músico inglés como Henry Butler, conocido en la corte hispana como don Enrique Boteler, y todavía, aunque en un número muy reducido, músicos flamencos, como Cornelis Cocx, Filiberto van Brat o don Ignacio Zerf.

Hubo varias sagas familiares de reputados músicos vinculados a la capilla, como los del Vado –Felipe, Bernabé y Juan– <sup>1528</sup>, los Clavijo –Bernardo y Francisco–, los Machado –Lope y Manuel–, los Panela –Nicolás, Juan o Roque– <sup>1529</sup>, los Hidalgo –Juan y Francisco–, o los Melchor de Camargo, “el Mozo” y “el Viejo”, algo debido, sin duda, a la especialización requerida en oficios de esta índole.

La dificultad de los músicos para poder acceder a la plaza de reservado fue grande, pues solo conocemos un violón, Álvaro Gómez, dos músicos de bajón, Melchor de Camargo “el Viejo” y Martín de Riego, y un músico de instrumentos, Felipe Piccinini, que lo obtuvieran.

<sup>1526</sup> J. SUBIRÁ: *Temas musicales madrileños (evocaciones históricas)*, Madrid 1971, pp. 63-81.

<sup>1527</sup> Una breve biografía, en D. GARCÍA CUETO: *Seicento boloñés y Siglo de Oro español...*, *op. cit.*, pp. 151-156.

<sup>1528</sup> Conviene señalar que el padre de los tres, Bernabé del Vado, fue trompeta en la caballeriza.

<sup>1529</sup> Aunque los dos últimos sirvieron en la caballeriza.

Finalmente, señalar que un caso excepcional en los músicos de la capilla lo constituiría el oficio de maestro de hacer instrumentos, el cual fue integrado en la capilla durante el reinado de Felipe IV, cuando con anterioridad constaba en la caballeriza, tal y como se explica en el capítulo correspondiente a la misma.

En tercer y último lugar, debido a los cambios religiosos y culturales mencionados anteriormente, durante la segunda mitad del siglo XVII la música religiosa española experimentó uno de los momentos más elevados en su historia. Dentro de esta evolución jugó un papel esencial la policoralidad, siendo el citado Carlos Patiño uno de sus máximos representantes<sup>1530</sup>; consistía en el uso de dos o más coros con un determinado número de voces o instrumentos con la finalidad de crear contrastes de masas sonoras<sup>1531</sup>.

De acuerdo con este proceso, durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV hubo ciertos cambios en los instrumentos musicales de la capilla. Así, los violones terminaron por asentarse como grupo de músicos en la capilla real, operando un cambio que sustituía las vihuelas de arco (se consideraban más de nobles) por los violones (que se atribuían a gente inferior). Ya en 1602 apareció un grupo de ellos, procedentes de Milán, asentados en la caballeriza real, pero las vihuelas de arco se tocaban aún en la capilla. Poco a poco se fue introduciendo esporádicamente algún violón, para momentos concretos, y parece que la primera vez que se produjo esta citación fue en 1601, en que aparecen dos violones en la capilla durante la Semana Santa<sup>1532</sup>. No obstante, fue durante los últimos años del reinado de Felipe III cuando los violones comenzaron a introducirse con firmeza en la capilla y en 1624 se concedió al maestro Estéfano Limedo, por primera vez, la primera plaza de violón en la capilla real. Con anterioridad, el asiento de los mismos tenía lugar en la caballeriza, desde donde pasaban a servir a la cámara o a la capilla<sup>1533</sup>. En 1625, Felipe del Vado obtenía plaza de violón en la caballeriza y de corneta en la capilla, pero tres años después aparece como corneta y como violón en la capilla. Con todo, en 1630 aparece en el primer tercio de los salarios la

<sup>1530</sup> G. SÁNCHEZ SÁNCHEZ: “La Real Capilla durante el magisterio de Carlos Patiño...”, *op. cit.*, pp. 926-927.

<sup>1531</sup> R. RODRÍGUEZ PALACIOS: *La policoralidad en el Barroco español*, Sevilla 1992, pp. 21-22.

<sup>1532</sup> AGP, RC, caja 78, transcrito por L. ROBLEDO ESTAIRE: “Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III”, en *España en la música de Occidente*, Madrid 1987, apéndice II.

<sup>1533</sup> *Ibidem*, p. 71.

lista de “biolones que sirven en la capilla”, nueve en total, encabezados por el maestro Limido.

Esta circunstancia no quita que las vihuelas de arco se dejaran de cultivar en la capilla real, pero fueron desbancadas por los violones, que se fueron afianzando. De esta manera, durante el reinado de Felipe IV se consuma el cambio de la música en la corte hispana, pasando de un dominio de la polifonía vocal hispano-flamenca a la imposición de un nuevo estilo monódico, por la aportación italiana en el campo instrumental. La convivencia con los músicos españoles de Mateo Troilo, Stefano Limido y Felipe Piccinini sientan las bases del estilo peculiar del primer barroco español.

### **Apéndice. Listados de la capilla** <sup>1534</sup>

#### **LISTADO 1**

“Lista de la capilla española del terzio primero deste año de 1621”

#### *Capellanes*

Joan Baptista Gomes teniente de maestro de capilla  
Alonso Gutiérrez capellan y cantor  
Pedro Sánchez, capellán de altar y cantor  
Joan de Blas capellán de altar y cantor  
Sebastián Rublas capellán de altar y cantor  
Francisco Sagala capellán de altar y cantor  
Francisco de Somabilla capellán de altar y cantor reservado  
Luis Ongero capellán y cantor  
Antonio de Ayala capellán de altar y cantor  
Joan de Tera capellán de altar y cantor  
Pedro Ruariencia capellán de altar y cantor  
Miguel Calbo capellán de altar y cantor  
Don Diego de Luna capellán de altar y cantor  
Don Carlos Suárez capellán de altar y cantor  
El lizenziado Ribero maestro de ceremonias  
Pedro Rodríguez capellán de altar y cantor  
Bartolomé Rodríguez capellán de altar y cantor

<sup>1534</sup> Como ya indicamos, en AGP, AG, leg. 1135, lib. 3 se conservan todos los listados del reinado, los cuales se han vaciado para la elaboración del tomo II de esta obra (CD Rom). Hemos decidido reproducir aquí, por su interés, los listados del primer tercio del reinado y del último, así como el de 1637, momento de fusión entre las capillas española y flamenca.

#### Capítulo 1.4: *La capilla real*

##### *Capellanes* (Cont.)

El maestro Clavijo, organista  
Blas Montero, capellán y cantor  
Sebastián Martínez, organista  
Juan de Guertas, capellán de altar y cantor

##### *Cantores*

Blas Aguado  
Antonio Martínez  
Agustín Martínez  
Francisco Feremín  
Francisco Ponce  
Andrés Recortinas  
Juan Martínez  
Joan Domine  
Joan Rubio  
Marcos García  
Joan Méndez cantor dos plaças  
Michael Fernández cantor  
Gaspar Díaz  
Joan de San Martín cantor  
Pedro de Aragón  
Jerónimo Alonso  
Jerónimo Crespo  
Antonio Xales  
Francisco Buxedo  
Miguel de Areço  
Diego Ponçe  
Antonio de Abiles  
Joan desprin  
Francisco Martínez músico del bajón  
Melchor de Camargo bajón  
Francisco de Valdés bajonçillo  
Martín de Riego bajón  
Francisco de Marcos bajón  
Lope Morgado músico del arpa

##### *Oficiales*

Bernardo Ruiz Rebaldebreto moço de oratorio  
Hernando Ortíz de billasante moço de oratorio  
Pedro Ruiz de Anteçano moço de capilla y oratorio  
Diego Quijano templador de órgano



*Oficiales (Cont.)*

Diego de Valdés furrierl reserbado

Alonso Ortiz de Figueroa furriel

Firmado: El Patriarca

“Montan los gajes de los capellanes y cantores y otras personas de la capilla española de su Majestad en el tercio primero deste año de 1621 a raçon de 808.800 maravedís”.

Firmado: Jerónimo de Quincocés

LISTADO 2

“Lista de la capilla flamenca del terzio primero deste año de 1621”

Don Diego de Guzmán patriarca capellán y limosnero mayor

Don Melchor de Sandoval sumiller de oratorio

Don Antonio Puertocarrero sumiller de oratorio

Doctor Trivaldos capellán de banco

Mateo Romero maestro de capilla y capellán de banco

Juan Fostier capellán de altar y confesor del común

Walterio Coninck capellán de altar y cantor

Claudio Jacop confesor de los archeros

Antonio Oquet capellán de altar y cantor

Antonio Oquet cantor

Geri de Gersen cantor

Juan de Namur cantor

Nicolas de pont cantor

Florian Rey cantor

Felipe Pichinin músico de instrumentos

*Reservados*

Adrian Capit se le a de contar a raçon de 7 reales y un quillo por día

Pedro Cornet se le ha de contar a raçon de 5 reales y medio por día

Henrique Vinao se le a de contar a raçon de 5 reales y medio por día

*Oficiales*

Jusepe de la Torre moço de limosna

Diego Pitarque maestro de latín de los cantorricos

Jaques Voquet moço de capilla

Claudio de la Sablonara apuntador de libros

Juan de Notere furrier

## Capítulo 1.4: *La capilla real*

### *Cantorçicos*

Juan de la vastida  
Juan de la Urosa  
Jufe de Ascona  
Francisco Ruiz  
Juan Díez

Firmado: El Patriarca

“Montan los gajes de la persona de la capilla flamenca de su Majestad contenidos en esta lista en el tercio primero de este año de 1621 a 456.000 maravedís”

Firmado: Jerónimo de Quincocés

### LISTADO 3

#### “Gajes del terzio primero de 1637”

*Obispo don Alonso Pérez de Guzmán patriarca de las Indias, capellán y limosnero mayor  
30 placas al día.*

### *Sumilleres*

Don Antonio Puertocarrero, sumiller de cortina y oratorio  
Don Alonso Téllez Girón, sumiller  
Don Álvaro de Ataide, lo mismo  
Don Juan Francisco Pacheco lo mismo  
Don Antonio del Bosco lo mismo  
Don Diego de Guzmán lo mismo  
Don Rodrigo de Moscoso y Cangas, lo mismo

### *Capellanes de banco*

Don Fernando de Villafaña (Villafañe) capellán de banco  
Mateo Romero maestro de capilla y capellán de banco reservado  
Carlos Patiño maestro de capilla  
Don Juan Balbani Gallo (Gallo Balbani) capellán de banco  
*Don Alonso Ordóñez de la Real cura de palacio y capellán de banco el dicho por su placa  
de Borgoña de juez de la capilla*

### *Capellanes de altar*

Juan Fostier capellán de altar y confesor del común  
Francisco de Buxedo apuntador  
Alonso Gutiérrez  
Walterio Coninck capellán de altar y cantor reservado  
Hernando Coninck capellán de altar y cantor reservado

*Capellanes de altar (Cont.)*

Joan de Blas (Sans de Blas) capellán de altar y cantor reservado  
Sebastián Martínez dos plazas  
Joan de Tera (Teza) capellán de altar y cantor  
Miguel Calvo  
Joan de Guerta  
Manuel Ribero (lizenziado Ribero) capellán y maestro de ceremonias  
Bartolomé Rodríguez capellán de altar y cantor  
Pedro Rodríguez capellán de altar y cantor  
Antonio Oquet “el Mozo” lo mismo  
Martín de Ocaña  
Luis Álvarez  
Antonio Bal capellán de altar y cantor  
Manuel de Granados capellán y cantor “”  
Urbano Pérez  
Felipe de las Casas  
Pedro Martín Cubero de Tera lo mismo dos plazas

*Cantores*

Francisco Ponce de León cantor reservado 12 plazas  
Andrés de Cortina (Martínez) lo mismo reservado  
Jerónimo Alonso  
Francisco de Valdés bajonçillo  
Florián Rey dos plazas  
Jerónimo Crespo  
Melchor de Camargo bajón  
Michael Fernández cantor lo mismo dos plazas  
Miguel de Areço (Arizu) dos plazas  
Joan Rubio cantor dos plazas  
Martín de Riego bajón  
Marcos García dos plazas  
Francisco de Marcos bajón  
Antonio de Abiles cantor  
Joan de la Braza cantor  
Joan de la Bastida lo mismo  
Bartolomé de Toraldo (Torrallbo) cantor dos plazas  
Gaspar de Basconcelos (de Silva)  
Juan Suárez Brandon  
Maestro Estefano (Limedo) músico del violón y por la plaza de maestro de las vihuelas  
de la capilla  
Felipe ydelbado (del Vado) corneta y violón se le debe pagar en este tercio 1623  
Don Francisco Clavijo, organista

## Capítulo 1.4: *La capilla real*

### *Cantores (Cont.)*

Sebastián Martínez “el Mozo” (Verdugo) organista  
Justo Ibáñez de Lazárraga, cantor  
Bartolomé de Olalla, cantor  
Lázaro de la Puente (Puerta, del Valle), cantor  
Diego de Oviedo  
Francisco Alonso  
Benito Rubio  
Nicolás Panela, corneta y violón  
Diego de Torres Pitarque (Diego Pitarque) maestro de latín de los cantorçicos (o de gramática)  
Juan Hidalgo, músico de arpa  
Felipe Pichinin músico de instrumentos (tecla)  
Jacobo Plancio confesor del común  
Filiberto van Brat (Eshut) músico de la tecla, turba  
Don Enrique Boteler, músico de viguela  
El doctor Bartolomé Jabenadi (Jubenardi), músico del arpa  
Domingo Suárez

### *Oficiales*

Don Diego de Herrera moço de la limosna  
Sebastián de Morales ayuda de oratorio  
Hernando Ortíz de billasante (de la peña) lo mismo reservado  
Pedro Ruiz de Antequano (Antenaça) lo mismo reservado  
Francisco Gail moço de capilla y oratorio  
Cristóbal de Ortaño (Ataño) moço de capilla y oratorio  
Claudio de la Sablonara apuntador de libros reservado  
Mateo de Ávila afinador de órgano  
Alonso Ortíz de Figueroa furrier

### *Los violones que sirven en la capilla*

Eugenio de Heredia violón  
Martín Gómez violón  
Julio Cesardo lo mismo  
Leonardo Noleri lo mismo  
Álvaro Gómez lo mismo  
Gabriel de Gabrieles violón  
Doña Ana María Carrión por Juan de Notere furrier  
Doña Catalina de Notere por Don Francisco Cruzate furriel

### *Cantorçicos*

Bartolomé de Olalla sin embargo de la plaça de cantor  
Benito Rubio lo mismo

*Cantorçicos (Cont.)*

Domingo Suárez  
Alonso Lozano cantorçico  
Jerónimo Martínez (Jerónimo Alonso Martínez)  
Antonio Cabero (Caberos)  
Joseph de la Torre  
Antonio Rodríguez

*“Montan los gajes de la capilla en el tercio primero 1637 como parece en esta lista 1.812.373 maravedies”*

LISTADO 4

“Gajes del terzio primero de 1665”

*Obispo don Alonso Pérez de Guzmán patriarca de las Indias, capellán y limosnero mayor  
30 placas al día*

*Sumilleres de cortina*

Don Diego de Guzmán lo mismo (marqués de Flaenza)  
Don Antonio de Benavides lo mismo  
Don Jerónimo Mascareñas  
Don Antonio de Guzmán lo mismo ausente no goça  
Don Luis Fernández Portocarrero ausente lo mismo  
Don Fernando de Ávila  
Don Francisco de Moscoso  
Don Carlos Risio ausente

*Capellanes, cantores, músicos y demás oficiales*

Don Mateo Fraso receptor una plaza  
Licenciado Don Francisco Enríquez juez de la capilla 12 placas al día  
Maestro Gabriel Agudo Sendin cura de palacio 20 placas  
Licenciado Don Francisco Moreno teniente de limosnero mayor 4 placas  
Carlos Patiño maestro de capilla y rector de los cantorçicos 32 placas  
Licenciado don Juan Francisco Malagón una plaza apuntador de la capilla  
Licenciado don Joan de Tera (Teza) capellán de altar y cantor dos plazas  
Licenciado Don Salvador Ruiz de Chaves dos plazas  
Licenciado Antonio Gómez  
Licenciado Bartolomé Rodríguez de Huerta  
Licenciado Diego González Apodaca lo mismo  
Licenciado don Pedro Aspúr  
Licenciado Manuel Fernández Heteta (Beteta) dos plazas

#### Capítulo 1.4: *La capilla real*

##### *Capellanes, cantores, músicos y demás oficiales (Cont.)*

Licenciado Valerio Guinot  
Licenciado don Francisco de Escalada teniente de maestro de capilla  
Licenciado don Francisco Lazcano de Mendoça entró en 26 de febrero de 1665  
Licenciado Don Tomé de Mercado  
Don Gregorio Díaz de Ylarraza dos plazas  
Don Joseph Carpanzano rector del colegio de los cantorcicos una plaza  
Don Jorge Lardo (Pardo) maestro de latín de los cantorcicos (o de gramática) una plaza  
Francisco de Valdés bajonçillo dos plazas  
Martín de Riego bajón (Arruego) reservado  
Don Francisco Clavijo organista dos plazas  
Juan Hidalgo  
Lázaro de la Puente (del Valle) cantor  
Licenciado Francisco Alonso (Vasurto) 2 plazas  
Domingo Suárez dos plazas (Juárez) lo mismo y 200 ducados de aumento  
Lorenzo de Soto cantor 2 plazas y 200 ducados de aumento  
Joseph de la Torre cantor dos plazas (José Alonso de la Torre) y 200 ducados de aumento  
Diego Núñez dos plazas y 200 ducados de aumento  
Don Miguel de Yubero dos plazas cantor contralto  
Licenciado Jerónimo López lo mismo  
Felipe ydelbado (del Vado) corneta y violón  
Gaspar Gil dos plazas  
Juan de la Peña murió en 11 de março de 1665  
Roque Ferrer dos plazas  
Gabriel de Gabrieles una plaza  
Juan del Vado dos plazas y 200 ducados de aumento  
Don Tomás Gallo dos  
Andrés Pérez bajón  
Domingo Moreno lo mismo  
Licenciado Juan Sarmiento  
Licenciado Alonso Martínez  
Diego Berdugo lo mismo  
José Galán dos plazas  
Bartolomé de Yllamazar (Llamazares) dos plazas más lo que huviere de haver por los  
300 ducados que tiene en las mestas  
Bartolomé Sigui (Segui) córrenle dos  
Ignacio Zerf músico de viguela  
Juan Gómez Navas una plaza  
Don Pedro Vichez (de Vilches) 200 reales al año  
Francisco Agorreta  
Joseph Macana (Manzana)  
Carlos de Billegas

*Capellanes, cantores, músicos y demás oficiales (Cont.)*

Francisco de Billegas  
Martín de Ysoldi  
Martín Dezi (Dezia) tiene dos plazas  
Jerónimo de Vega  
Guilielmo Berons dos plaças  
Don Joseph Melón dos plazas y más 300 ducados cada año  
Gaspar de la Torre ayuda de oratorio  
Don José Márquez  
Don Juan de Soto ayuda de oratorio reservado de la reina nuestra señora  
Andrés García ayuda de oratorio su plaza y vestuario  
Don Fernando de Austria sacristán  
Licenciado Alonso Loçano  
Don Carlos de la Bastida lo mismo  
Frutos de Olalla  
Don Pedro Mercado  
Don Francisco Fernández furrier dos plazas  
Juan de Cabredo furrier lo mismo  
Mateo de Ávila afinador de los órganos y clavicordio  
Licenciado Don Duarte de Sosa capellán de la guarda alemana  
Don Martín López Baille capellán de los archeros  
Los hijos de Alonso Ortíz de Figueroa 200 ducados  
Doña Catalina de Notere por Don Francisco Cruzate furriel  
Doña Catalina de Figueroa y Valdés (Ortíz de Figueroa y Valdés) viuda de don  
Francisco de Miranda furrier  
Doña Manuela de la Bastida monja en Santo Domingo el Real

*Violones:*

Ignacio Zerf violón y maestro de viguelas 250 ducados al año por violón y 25.000  
maravedís por las viguelas  
Martín Gómez violón  
Felipe ydelbado (del Vado) corneta y violón  
Gabriel de Gabrieles músico y violón  
Juan del Vado  
Cornelio Cors  
Don Tomás Galo lo mismo  
Guilielmo Berons lo mismo